

# El verdugo

---

Jesús González Requena

Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid

---

## I. EL ALMUERZO Y EL ATAÚD

El verdugo se abre con un gran plano detalle de un tazón sobre el que unos brazos uniformados depositan unos trozos de pan. Un ligero retroceso de cámara muestra al carcelero quien, con una manta sobre sus espaldas, prepara su almuerzo mientras, ensimismado, lee el periódico. Al fondo, una gran puerta metálica, por cuya rendija central asoma el rostro de un hombre, que hace sonar el timbre. El carcelero, parsimonioso, se quita la manta y se dirige a abrir la puerta. Entran dos hombres. Uno, aquel cuyo rostro vimos tras la rendija, de edad avanzada. El segundo, joven, sostiene un gran ataúd.

- Buenos días. Ya estamos aquí —dirigiéndose a su compañero— Pasa. Bueno, usted dirá donde dejamos esto.

El pronombre demostrativo neutro que cierra este primer enunciado del film encuentra su eco en el rotundo sonido producido por la gran caja negra al ser depositada, de pie, sobre el suelo. Responde el carcelero:

- Pónganlo ahí y esperen a que les avise. Ah, y cuidado con rayar la pared.

Es decir: dejen las menos huellas posibles. El carcelero, sin duda, se preocupa por la buena conservación de las instalaciones a su cuidado y, por lo demás, se encuentra molesto por la faena del día, que conturba su plácido ensimismamiento de hace un momento, bien arropado por la manta, con su periódico, que sin duda no habría de dejar de leer mientras engullera su almuerzo.

Desde el primer momento, por tanto, un universo áspero en su penuria: una cárcel vieja, desgastada por el tiempo, donde la supervivencia de todos los días conduce a que la manta oculte el uniforme. En todo caso, el carcelero demuestra no sentir, por él, el menor apego: su moral es la del oficinista funcionario:

acostumbrado a cumplir su rutina laboral sin entusiasmo alguno, pero carente, a la vez, de la menor rebeldía: tan sólo quiere hacer lo menos posible y, en esa misma medida, enterarse de lo menos posible. En suma: pasar desapercibido. De manera que esa manta con la que se cubría mientras nadie le molestaba nombra tanto el frío de la pobreza como esa actitud más amplia por la que trata, en la medida de lo posible, de desentenderse de lo que le rodea. Así, por ejemplo, de ese ajusticiamiento que, en una sala muy próxima a aquella en la que él se encuentra, está teniendo lugar.

De eso habla la queja que profiere para sí mismo cuando retorna a su almuerzo: “*¡Vaya mañanita. Que suerte la mía!*” Ningún dramatismo: es sólo su propia suerte la que le importa: le molesta la proximidad de ese reo que está muriendo tan cerca de él en la medida en que su desagradable presencia interfiere en su desayuno. Desagradable, desde luego, no sólo por el ajetreo inusual que genera, sino también por su relación con la muerte que, bien cerca de él, está teniendo lugar. No es desde luego cómodo tener que almorzar en esas condiciones, mientras que esos intrusos previstos depositan un ataúd junto a su mesa de trabajo que es también la de su almuerzo. Por eso llegará, muy poco después, a expresar abiertamente su desagrado cuando encuentre el maletín del verdugo —es decir, el que contiene las herramientas de trabajo de éste— sobre su mesa: “*¡Hombre!, podría haber puesto usted esto en otro sitio*”. Eso ya, desde luego, es demasiado, como el propio verdugo comprende en seguida —“*Ah... usted perdone. Buen apetito*”.

Desagradable, pues, pero no lo suficiente como para hacer imposible el almuerzo mismo. Basta con que ese maletín sea desplazado tan sólo a un metro de distancia para que éste pueda ya ser recommenzado. Hay que vivir.

## II. LA PUESTA EN ESCENA: EL RADIO DE TOLERANCIA

Es posible, a la luz de esta primera secuencia del film, construir una teoría del radio de afectabilidad —o de tolerancia— de sus personajes. No decimos, desde luego, radio de acción, pues los personajes de *El verdugo*, aún cuando, no podría ser de otra manera, actúan, realizan ciertas acciones, éstas, sin embargo, no suponen nunca, en sentido estricto, desafíos. Todos y cada uno de ellos no buscan otra cosa que acomodarse en minúsculos ámbitos de supervivencia y, en ellos, blindarse a la realidad exterior. Conviene mejor, por eso, la expresión de radio de afectabilidad: el que les permite acorazarse, ir tirando, ignorar, no tematizar, el mundo que les rodea. Por eso, lo que escapa a ese radio no les afecta ni interesa, sencillamente, lo ignoran como algo que les excede totalmente.

De manera que nos encontramos en el extremo opuesto al de la tragedia, cuyos personajes se definen por los desafíos que les constituyen y que deben afrontar inexorablemente. A los personajes berlanguianos, en cambio, por su carácter netamente acomodaticio, ningún desafío les compromete. Buscan tan sólo acomodarse en ese minúsculo espacio donde pueden sobrevivir afirmando su desentendimiento de una realidad exterior de la que no quieren saber nada.

De ello se deduce, de manera diríamos que natural, el criterio de puesta en escena que rige sus films. En ellos no hay, propiamente, protagonistas, aún cuando, inevitablemente, se escoja a algunos de sus personajes para enhebrar el hilo de la narración. Pero el espectador tiene siempre la impresión de que si ellos han sido los escogidos, podrían haberlo sido igualmente cualesquiera otros: pues todos ellos son, potencialmente, igualmente interesantes o, más exactamente, igualmente anodinos. Todos ellos, en cualquier caso, servirían igualmente, pues todos participan de esa misma lógica que es la de su incapacidad de concebir el menor heroísmo y la menor pasión.

De ahí el carácter coral tantas veces anotado a propósito de los films berlanguianos: independientemente de que se escoja a unos u otros a la hora de hilvanar el encadenamiento de las secuencias sucesivas, en cada secuencia a todo personaje le es concedida igual dignidad —o carencia de dignidad—: a todos ellos se presta el más cuidado interés, a todos se atiende concediéndoles la misma densidad significativa —o insignificante. Y de ello se deduce, como advertíamos hace un momento, la configuración de su puesta en escena: la cámara presta a todos ellos igual atención —por eso se tiende a los planos generales con gran profundidad de campo— y no duda en desplazarse de uno a otro lugar para atender al mínimo gesto de cualquiera de ellos. Pero se interesa, especialmente, por la interacción que entre ellos se produce: esa interacción que tiene lugar cuando, por los avatares de su existencia, unos se introducen en el interior de los espacios de tolerancia de los otros: presta entonces minuciosa atención a los pequeños roces, a las fricciones que así tienen lugar y ante las cuales, cada uno de ellos, con procedimientos más o menos diferentes, buscan un mismo fin: deshacerse de la intromisión, restaurar la clausura de su minúsculo espacio de supervivencia.

La amplia profundidad de campo constituye por eso un rasgo necesario: suprimida, a escala de cada secuencia, toda diferenciación entre personajes y figurantes, todos los cuerpos presentes en cuadro —por lo demás, los más posibles— deben poder ser contemplados con suficiente claridad; el guión dotará a cada uno de ellos —en ello el trabajo de Azcona se hace visible— de un fuerte rasgo singularizador que atraerá, aunque sólo sea por unos breves instantes, la atención del espectador.

### III. ENTRE LO COSTUMBRISTA Y LO GROTESCO

Que el costumbrismo sea, a pesar de todo, evitado, es producto de la aspereza de esos rasgos singularizadores. Una aspereza que roza muchas veces lo brutal, pero que a la vez lo evita con la rapidez con la que se dirige la mirada del espectador a otro personaje, a otro acto, a otra microsituación. Es el caso, por ejemplo, de la secuencia en que Amadeo, el anciano verdugo, recoge a José Luis, su futuro sucesor, para la excursión campestre —y por cierto que a un lugar de indiscutible localización para el espectador madrileño: el pantano de San Juan, una suerte de árida playa de las clases populares en el interior de la meseta.

Amadeo pregunta por José Luis a la cuñada de éste —pues vive realquilado en la casa de su hermano—y la cámara panoramiza a izquierda para incluir al fondo una cortina que se descorre y de la que el personaje sale vestido de sacerdote. Tras explicar el motivo de su atuendo —así ayuda a su hermano sastre— pregunta por su novia, quien sin duda se encuentra fuera, en la calle, en la furgoneta funeraria que usarán para la excursión. Amadeo se dirige entonces a la cuñada, quien sostiene a un bebé en sus brazos:

**Amadeo:** *Qué, cómo se llama ese tragoncete...*

**Cuñada:** *Maripili.*

**Amadeo:** *Ah, es niña.*

**Cuñada:** *Claro.*

**Amadeo:** *Toma, toma un caramelito.*

Y poco después:

**Amadeo:** (dirigiéndose esta vez a Antonio, el hermano de José Luis): *Ya veo que es usted muy aficionado a los pajaritos (sus trinos se hacen oír desde off).*

**Antonio:** *Para vender.*

**Cuñada:** *No vende ni uno. Ya le dije que se se dedicase al cultivo del champiñón, pero no hace ningún caso.*

**Amadeo:** *Es mejor negocio.*

**Antonio:** *Ah, ¿pasáis por Rosales?*

**José Luis:** *No.*

**Amadeo:** *Sí. Sí, sí.*

**Antonio:** *Un momento.*

**Cuñada:** *Pero oye, ¿es que te vas a ir sin hacerte la cama?*

**Antonio:** *La haré por la tarde, cuando vuelva.*

**Amadeo:** *Adiós.*

**Antonio:** *Toma, entrega esto al teniente coronel Rodríguez, lo está esperando. En Ferraz, ya sabes.*

**José Luis:** *Sí, sí, sí.*

**Antonio:** *Y, y divertirse.*

Con la salida de los domingueros, la cámara desciende para ceñir a Antonio, su esposa y sus dos hijas en primer plano —todos ellos estirando el cuello para tratar de ver a la hija de Amadeo que aguarda en la furgoneta—:

**Antonio:** *El cataplasma tiene novia.*

**Cuñada:** *Alguna golfa. Tu hermano no tiene vergüenza. Mira que venir aquí con esa camioneta. Pero qué van a decir los vecinos. ¡Ah!. Con tal de que se case y se largue de una vez.*

Mientras su esposa habla, Antonio mide con su metro de sastre la frente del bebé. Ella, sin solución de continuidad ni cambio de matiz en su voz, continua hablando:

**Cuñada:** *Que es normal, que te he dicho que el niño es normal. Que lo de mi padre no es hereditario. Caramba. Como te lo tengo que decir.*

Sin esperar réplica alguna, pero también sin conceder la menor importancia a la cosa, la mujer se vuelve y sale de cuadro. Antonio, entonces, mide la cabeza de su hija mayor, de la que ahora descubrimos que lleva gafas con cristales de fuerte graduación.

De manera vertiginosa y aparentemente desordenada —pero lo exacto sería decir: por un efecto de desorden producido por una muy calculada ordenación del espacio escénico y de la sincronización en la actuación del conjunto de los actores— se suceden los más variopintos trazos de singularización de cada personaje y del microcosmos que habitan, aún cuando se trata de personajes que, como los que constituyen la familia de Antonio, muy poco papel habrán de tener en el resto de la película. Así ese bebé de sexo incierto —el tragoncete Maripili—, ese sastre que viste a sacerdotes y militares de alta graduación —viven en Rosales— a la vez que cría pájaros como vía para completar sus ingresos, o su esposa, hija de un padre tarado, cuyo marido no deja de estudiar, con una preocupación vacía de toda emoción, la posibilidad de que sus propias hijas hayan heredado la tara en cuestión. Sin emoción alguna, decimos: su gesto más bien parece indicar su convicción en la presencia en ellas de esa tara y su extrañeza procede tan solo de la ausencia de manifestaciones externas de la misma.

Sordidez y brutalidad constantes que, sin embargo, se saldarán siempre en clave de comedia —eso sí: al aguafuerte— a causa de la gran capacidad de los personajes para amoldarse a ellas por la vía de una asombrosa reducción de su radio de tolerancia: basta, como ya hemos visto, no más que con una manta, un periódico y un tazón de leche con pan, o con la considerable —a escala mesetaria— cantidad de agua del Pantano de San Juan: “*mira qué bonito, ¿a que parece el mar?*”

dirá la hija del verdugo a su novio, quien está restregando la suela de su zapato sobre el suelo de manera que no puede dudarse que acaba de pisar los excrementos de un perro, lo que sin embargo no impedirá que ambos comiencen a bailar entre los pinos aprovechando la música de un transistor próximo.

La enunciación de los films berlanguianos se configura así como una mirada a la vez atenta, juguetona, corrosiva y burlesca, pero más exactamente carnavalesca, que construye su universo narrativo al modo de una falla. Al modo, queremos decir, de una falla valenciana: con la misma presencia intensa de lo grotesco en todas sus manifestaciones, y con no menor abigarramiento en la combinación de los más insólitos motivos.

#### IV. UMBRAL DE TOLERANCIA

Sin duda, lo que separa a *El verdugo* del cine y la literatura costumbrista es lo que lo alinea en la tradición del esperpento. En las antípodas del amable tono costumbrista, el esperpento se caracteriza por un tono agrio, hiriente, carente de concesiones. Igualmente, frente al interés costumbrista por lo típico, lo común, lo acostumbrado en su localismo y en lo que se reconocen multitud de seres anodinos, el esperpento, en cambio, prefiere lo insólito, lo excepcional, el caso extremo y descarnado al que promueve al estatuto de revelador de la latencia más oculta y a la vez más influyente del universo en que se manifiesta. Tal es sin duda el caso del tema narrativo que hila el film: el proceso de condicionamiento de un nuevo verdugo.

Hay, por eso, después de todo, protagonista. Mas no porque la puesta en escena renuncie a sus criterios, sino porque el encadenamiento de las secuencias le escoge a él como hilo de la narración. Y lo que en ese hilado se juega es, precisamente, la relatividad del umbral de tolerancia. Pues se trata de aquel al que ha tocado, por un golpe de dados carnavalesco, convertirse en el heredero del verdugo.

El film sigue ese proceso con una inapelable rigor materialista. Primero la decisión de la hija de Amadeo, el antiguo verdugo, cuya inquietante edad obliga a construir la vieja celada: que el padre les descubra en la cama para así forzar a su novio a comprometerse en matrimonio. Diríase que es la línea matriarcal la que determina ese destino. Casado con la hija del verdugo, deberá, para conservar el piso que el ministerio ha concedido a éste, convertirse en su sucesor. Y él, siempre intimidable, continuamente intimidado por las palabras y los gestos de los otros —los funcionarios del ministerio, el académico que escribiera un tratado sobre la historia del ajusticiamiento, los guardias civiles, el persuasivo director de la

prisión—, irá amoldándose a lo que le es dado porque los otros se lo dictan, aferrándose a la idea de que en el último momento, cuando se vea compelido a realizar su primer ajusticiamiento, podrá presentar la dimisión.

Se trata, por ello, del reducto último de su libertad: decidir decir no, renunciar, negarse a ser realmente un verdugo. Libertad, sin duda, imaginaria, pues la debilidad endémica del personaje hace que el espectador —como, por lo demás, todos los otros personajes del film— rechacen como inverosímil esa posibilidad. De manera que la idea de esa posibilidad, por carecer de virtualidad alguna —por resultar evidente que nunca llegará a ser—, se descubre como el operador mismo del proceso de condicionamiento del futuro verdugo. Un comodín que permite estrechar indefinidamente el umbral de tolerancia del personaje: la solicitud de la plaza de verdugo, el compromiso ante el padrino que le enchufará en el momento de la selección, incluso el viaje al lugar donde un ajusticiamiento fechado habrá de tener lugar, todo eso puede ser soportado, después de todo, porque no va con él: él, después de todo, hasta el último momento, puede pensarse como sólo un falso verdugo, cuya auténtica identidad de no verdugo podrá manifestarse en el último momento. De manera que la idea de ese último y único acto de libertad, por su carácter puramente imaginario, se convierte en su contrario: la vía, también la mascarada, que permite al personaje asumir su absoluta carencia de libertad.

## V. CARNAVAL, PASTICHE, COMEDIA

Así, el personaje asistirá al proceso de su conversión en verdugo como si se tratase de una representación en la que él participa a la vez como actor y como espectador, como lo ilustra la secuencia en la que la guardia civil le recoge para conducirlo finalmente al ajusticiamiento. José Luis asiste con su esposa a uno de los espectáculos de las cuevas del Drach y, justo cuando éste comienza, y como si formara parte de ese mismo comienzo, una oscura barca de remos aparece por el fondo de la cueva, del lado opuesto al que ocupan los espectadores de la representación. Tardamos por eso en descubrir que la figura que en ella se yergue es la de un guardia civil que, con un altavoz en la mano, y con la voz más amable y suave de las posibles, musita el nombre del protagonista. Este, asustado, duda, mira hacia otro lado, se hace el despistado, pero, finalmente, con esa docilidad absoluta que le caracteriza, termina por identificarse como quien es a pesar de todo.

La lógica de la escena es de nuevo, a más de carnavalesca, fallera por lo abigarrado de los elementos que la constituyen en pastiche: la cueva misma, radiante de luz artificial y llena de turistas y, en ella, erguido en la barca y con la

seriedad de un figurante operístico, pero también con ese rostro, que sólo descubrimos cuando la barca se aproxima lo suficiente, de campesino peninsular reciclado a policía... Todo ello dota a la secuencia de un peculiar irrealismo, de tamiz afortunadamente surrealista. En tan insólito contexto, y con el resonar multiplicado del altavoz y la propia cueva, se oye la voz que reclama al personaje para su destino.

Y también por esa vía, bordea el film la tragicomedia sin nunca introducirse realmente en ella. Pues si el humor se contiene del lado de la comedia, evitando siempre esa manifestación extrema y primaria que es la de lo cómico, igualmente, ese pulso sostenido de comedia aleja finalmente toda tragicidad: a pesar de lo extremado de los hechos mismos, la manera en que los personajes los viven excluye finalmente no sólo toda tragicidad, sino incluso todo auténtico dramatismo.

Por eso la cámara evita siempre mostrar de cerca al reo que el protagonista habrá de ajusticiar. Todos los expedientes que preceden al ajusticiamiento mismo permiten, por lo demás, desviar el dramatismo de la situación misma: así, en lo que se refiere al último deseo del condenado, la atención es desviada hacia el elegante marqués que abre su cava para escoger una buena botella de champagne francés; igualmente, la contemplación del reo en su celda por el verdugo es imposibilitada por la negra sotana del sacerdote de la prisión, lo que permite desviar entonces sobre éste la atención del espectador. Y lo mismo puede decirse de los esfuerzos del protagonista por escapar a la tarea que le aguarda: en cada caso, la dramaticidad de la situación es desviada por la atención prestada hacia los que le conducen a ella: los oficiales y funcionarios de la prisión, incluso su mismo director. Sucede así que, en esta ocasión, el mismo procedimiento polifónico de puesta en escena que se empleara en la secuencia, recién comentada, de la casa de la familia de José Luis, produce ahora efectos casi opuestos. Pues si allí permitía introducir, en una situación en sí misma banal y carente de todo dramatismo, las más ásperas resonancias, ahora, en cambio, en una situación por sí misma en extremo dramática, permite, en cambio, desviar una y otra vez su tragicidad, reconduciendo el film por el lado de la comedia.

## VI. COSTUMBRISMO/ESPERPENTO

En este contexto encuentra su necesidad la solución adoptada para presentar el acto final del ajusticiamiento mismo. Un gran plano general fuertemente picado, casi a vista de pájaro, muestra, muy lejanas, las figuras de la comitiva atravesando la gran nave desnuda que precede al patio del ajusticiamiento. Primero el reo, tranquilo, flanqueado por dos guardias y seguido por las autoridades. Y más

atrás, igualmente flanqueado por dos guardias pero esta vez obligados a arrastrarlo contra su voluntad, el verdugo mismo. Sin duda que por este procedimiento el film logra depositar su enunciado más abstracto: aquel que identifica al verdugo con su víctima, en tanto víctima de su acto mismo y del mundo que a él conduce. Pero no es menos cierto que la extrema distancia adoptada en tan crucial momento permite al film amortiguar una vez más su dramatismo, conteniendo la situación en los límites de la comedia, por el conocido procedimiento de la inversión de las conductas propias de roles bien establecidos: el reo que avanza con la seguridad del verdugo, y el verdugo que se resiste con el pánico del reo. Y por el camino, en el juego de la paradoja por la que los roles y las conductas se disyuntan e invierten, queda desviada la atención sobre la dramaticidad extrema del acto mismo que allí tiene lugar.

Si hemos hablado ya de lo que distingue a *El verdugo* del común costumbrismo, precisamente por proximidad con el esperpento, conviene ahora llamar la atención, para concluir estas líneas, con lo que, después de todo, de costumbrismo hay en el film y que impide que éste pueda en justicia ser situado del lado de la tradición esperpéntica —Valle Inclán, Buñuel, Fernán Gómez— a la que, por lo demás, tanto se aproxima —de hecho algunos de sus motivos serán más adelante reelaborados por Almodovar, su más reciente representante. En cierto modo, ya hemos descrito el procedimiento: si las situaciones más banales y cotidianas escapan al costumbrismo por la aspereza de las singularidades que se descubren habitándolas, simétricamente las situaciones en sí mismas brutales y extremas, tan propias del esperpento, son contenidas y en cierto modo neutralizadas por un despliegue de rasgos singularizadores que, esta vez, se descubren costumbristas.

Curioso equilibrio éste, también él a su manera fallero, por el que el film rehuye lo tragicómico para mantenerse siempre en el tono, después de todo amable a pesar de sus exabruptos, de la comedia. —Una original fórmula que, todo hay que decirlo, dejará de ser posible cuando Rafael Azcona no sea ya el responsable de los guiones de los films berlanguianos.

**El Verdugo (Luis García Berlanga, 1963)**, en Ripoll Molinés, Fernando Ed.: **Las mil caras de la comunicación. Homenaje al profesor don Angel Benito**, Servicio de Publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

[www.gonzalezrequena.com](http://www.gonzalezrequena.com)